



Early Journal Content on JSTOR, Free to Anyone in the World

This article is one of nearly 500,000 scholarly works digitized and made freely available to everyone in the world by JSTOR.

Known as the Early Journal Content, this set of works include research articles, news, letters, and other writings published in more than 200 of the oldest leading academic journals. The works date from the mid-seventeenth to the early twentieth centuries.

We encourage people to read and share the Early Journal Content openly and to tell others that this resource exists. People may post this content online or redistribute in any way for non-commercial purposes.

Read more about Early Journal Content at <http://about.jstor.org/participate-jstor/individuals/early-journal-content>.

JSTOR is a digital library of academic journals, books, and primary source objects. JSTOR helps people discover, use, and build upon a wide range of content through a powerful research and teaching platform, and preserves this content for future generations. JSTOR is part of ITHAKA, a not-for-profit organization that also includes Ithaka S+R and Portico. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Studien zur aristotelischen Poetik.

(Fortsetzung von Bd. XVIII S. 366 ff.)

Zweites Stück.

6.

Wie Spengel (Ueb. Arist. Poet., in den Abhh. der Münchener Akad. Philos.-philol. Cl. II. S. 223. 224. 231 ff. vgl. auch Zeitschr. f. d. Alterth. 1841. S. 1265) bereits vortrefflich auseinander gesetzt hat, bildet c. 6 den ersten oder allgemeineren Theil der Abhandlung über die Tragödie und zerfällt selbst wieder in zwei Abschnitte, nämlich erstens die Definition der letzteren, 1449 b, 23—28, nebst einigen angehängten Erläuterungen, 3. 28—31, und zweitens die Feststellung der Theile, welche eine jede Tragödie ihrer Qualität nach (*καθ' ὃ ποῦν τις ἐστίν* 1450 a, 8) nothwendig haben muß, 1449 b, 31 bis 3. S.; und auch diese letztere Erörterung gliedert sich wieder zwiefach in eine analytische (bis 1450 a, 15) und eine synthetische. In jener werden diese sechs Theile genetisch vom äußerlichsten zum innerlichsten und wesentlichsten schrittweise vorgehend entwickelt, 1449b, 31—1450 a, 10, und nach demselben Gesichtspunkte rubricirt, welcher c. 1—3 den dreifachen Unterschied der Künste überhaupt und der Dichtarten im Besonderen ergab, als Gegenstände, Mittel und Arten der Nachahmung, 1450 a, 10—12, dann endlich dieser Erörterung aus der Natur der Sache auch die Bestätigung durch die Erfahrung hinzugefügt, 1450 a, 12—15. In der synthetischen Erörterung aber wird ihre Rangordnung in umgekehrter Folge begründet und zwei dieser Theile, Aufführung und Melopödie, als nicht eigentlich der Poesie, sondern die erstere als theils der Schauspielkunst, theils der Kunst des *σχευοποιός*, die letztere (s. u.) als der Musik in höherem Grade zugehörig ausgeschieden. Die Entwicklung der Gesetze für die vier anderen Stücke, *μῦθος*, *ἤθη*, *διάνοια* und *λέξις*, aber bildet demnächst den zweiten, specielleren und eben

dem zufolge wiederum vierfach sich gliedernden Theil der ganzen Abhandlung über die Tragödie, c. 7—22.

Genauer nun zunächst ist derjenige Bestandtheil von der Definition der Tragödie, welcher sich nur auf die untergeordneten Theile λέξις und μελοποιία erstreckt, ἡδυσμένῳ λόγῳ — μορίοις 1449 b, 25 f., auch der, welcher allein sofort §. 28—31 seine Erläuterung findet und mit ihr abgethan ist. Dagegen der erste und der letzte Bestandtheil μίμησις — ἐχούσης und δι' ἐλέου — κάθαρσιν bedürfen an dieser Stelle noch einer solchen Erläuterung nicht, sondern erhalten die ihre eben in den Ausführungen über den μῦθος, c. 7 ff., deren vornehmste Grundlagen sie bilden, wie sich dies unten uns deutlicher zeigen wird. Vor den Worten ἐπεὶ δὲ πρῶτοντες §. 31 ist daher keine Lücke¹⁾.

Wohl aber hat schon Bettori an den Worten ἔνθμον και ἀρμονίαν και μέλος 1449 b, 29 mit Recht Anstoß genommen. Er änderte μέλος in μέτρον, worin ihm u. A. Hermann und neuerdings auch Bekker gefolgt sind. Nach Tyrwhitt und Spengel (Zeitschr. f. d. Alteth. 1841 S. 1263) wäre vielmehr και μέλος ganz zu tilgen. Aber in Wahrheit liegt der Anstoß vielmehr in και ἀρμονίαν, und diese beiden Worte sind es, die zu beseitigen oder umzugestalten sind. Laut c. 1 z. E. unterscheidet sich nämlich das Drama von der Sanglyrik dadurch, daß letztere durchweg außer dem μέτρον auch noch das μέλος, d. h. die Verbindung von ἔνθμός und ἀρμονία, oder mit andern Worten (s. 1147 a, 23 ff.) Gesang nebst Instrumentalbegleitung und auch wohl noch den ἔνθμός, d. h. (s. 1447 a, 26 f.) die orchestrische Begleitung, anwendet, ersteres nur κατὰ μέτρος, d. h. nicht in den eigentlich dialogischen Partien, in welchen es sich mit dem μέτρον begnügt, sondern in den lyrischen. Gerade dasselbe ist nun offenbar hier unter der gesonderten Anwendung von jeder der Arten des λόγος ἡδυσμένος oder der künstlerisch verschönernten Rede je in den verschiedenen quantitativen Theilen der Tragödie (χαρις

1) Da ich bereits in Zahn's Jahrbüchern LXXXV. (1862) S. 409 f. gegen Ritter und Spengel darzuthun gesucht habe, daß die genauere Auseinandersetzung der tragischen Katharsis vielmehr hinter c. 14 ausgefallen ist, so glaube ich mich hier jeder directen Polemik enthalten zu dürfen.

ἐκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις β. 25 f.) verstanden. Es giebt also nur zwei solcher Arten (statt ἐκάστου sollte es mithin eigentlich ἐκατέρου heißen), nämlich die beiden eben bezeichneten. Das sagen ja ausdrücklich die Worte τὸ δὲ χωρὶς — μέλους β. 29—31, nur daß hier einerseits noch genauer als in c. 1 z. E. gesprochen, andererseits die orchesterische Begleitung, als nicht wesentlich und wenigstens in ihrer vollen Entwicklung nicht mit jeder lyrischen Partie einer Tragödie verbunden, weggelassen wird. Wie reimt sich nun aber damit die Bestimmung, ein ἡδυσμένος λόγος sei ein solcher, welcher habe ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος? Die orchesterische Begleitung kann hier nach dem eben Bemerkten unter ῥυθμὸν nicht verstanden, die ἁρμονία auch Nichts für sich genommen sein, denn ohne ῥυθμὸς kommt sie ja nie zur künstlerischen Anwendung; ῥυθμὸς und ἁρμονία verbunden ergeben ja aber bereits das μέλος. Mag man nun aber demzufolge καὶ μέτρον schreiben oder καὶ μέλος weglassen, so ist im ersteren Falle nur derjenige λόγος, welcher μέτρον und μέλος, im letzteren nur der, welcher μέλος hat, ein ἡδυσμένος, in jedem Falle also der, welcher bloß μέτρον hat, ausgeschlossen. Dem erforderlichen Sinne entspricht allein ῥυθμὸν ἢ καὶ μέλος oder noch besser ῥυθμὸν μόνον ἢ καὶ μέλος. Man könnte freilich μέτρον statt ῥυθμὸν erwarten, allein μέτρον ist ja eben die Verbindung von Wort und Rhythmos, also λόγος ἔχων ῥυθμὸν, vgl. c. 1. 1447 a, 29 ff., denn der Rhythmos der Prosa ist immer nur annähernd, nicht im strengen Sinne so zu bezeichnen, Rhet. III, 8. Das μέτρον ist nur eine besondere Art des ῥυθμὸς, nämlich der auf die Sprache, den λόγος angewandte, dessen Stoff oder ῥυθμιζόμενον nicht die σχήματα, die Körperbewegungen (s. c. 1. 1447 a, 27 f.) noch die Töne der Musik, sondern die Worte der Verse sind, vgl. c. 4. 1448 b, 21 f., Rossbach und Westphal Griech.-Rhythmik S. 7 ff. Cäsar Grundzüge der griech. Rhythmik S. 53 ff. Im Folgenden β. 30 dagegen mußte μέτρων gesagt werden, weil hier λόγος nicht mehr dabei steht.

1449 b, 34 f. ist der früher von mir gemachte Vorschlag statt τῶν μέτρων vielmehr τῶν ὀνομάτων ἐν μέτρῳ (oder διὰ μέτρων) zu schreiben wohl sprachlich sehr bedenklich, und die in 1450 b, 13—15 enthaltene Rückdeutung führt auch weit näher auf τῶν ὀνο-

μάτων ἐμμέτρων hin; dies prädicative Adjectiv ohne Artikel und nicht das attributive τῶν ἐμμέτρων aber verlangt hier der Sinn.

Ein gewichtigeres Bedenken erregen die Worte τὰ δὲ ἤθη κ. τ. λ. 1450 a, 5—7. In den Handschriften steht *διάνοιαν*, und so müßte auch τὰ ἤθη Accusativ sein und von λέγω abhängen. Allein es läßt sich nicht wohl absehen, wie ἐστὶ δὲ τῆς μὲν κ. τ. λ. ohne nachfolgendes δὲ stehen könnte, und auch dem Gedanken nach ist es widersinnig τὰ δὲ ἤθη κ. τ. λ. noch mit zu dem doch nur das ἐστὶ δὲ τῆς μὲν — μίμησις erläuternden Satze λέγω γὰρ — πραγμάτων zu ziehen. Mit Recht hat daher Hermann — ich vermag mit den mir hier zu Gebote stehenden Hülfsmitteln nicht anzugeben, nach wessen Verbesserung — *διάνοια* geschrieben. Nun fragt sich aber weiter: wie können hier mit einem Male die ἤθη im Unterschiede von der *διάνοια* als das bezeichnet werden, was den handelnden Personen ihre Beschaffenheit giebt, nachdem unmittelbar vorher 1449 b, 37 f. eben dies sowohl der *διάνοια* als den ἤθη zugeschrieben worden war? Denn wenn Ritter sich damit hilft, daß dort oben davon die Rede sei, daß sie ποιοὶ τινὲς εἶσι, hier nur davon, daß wir sie ποιούς τινὰς εἶναι φάμεν, so wird man sich schwerlich hiermit befriedigt fühlen. Denn wie ist es ferner zu fassen, daß dort 1450 a, 1 f. die *διάνοια* als eine der beiden Grundlagen ihrer Handlungen, hier dagegen nur als die Grundlage ihrer Reden bezeichnet wird? Man sieht so viel freilich wohl durch, was der eigentlich leitende Gedanke hiebei ist: vorwiegend und im strengsten und eigentlichsten Sinne ist die Handlung Ausdruck des Charakters und der Ausdruck der Reflexion vielmehr die Rede. Dies war aber nothwendig genauer auszuführen und zu begründen, war schärfer und weniger mißverständlich auszudrücken. Entweder ist daher dieser Satz uns unvollständig überliefert oder wir können hier dem Aristoteles selbst unseren Tadel nicht ersparen. — Als Wirkungen nun ferner, welche die handelnden Personen in ihren Reden durch ihre *διάνοια* erzielen, werden 1450 a, 6 f. b, 11 f. (f. u.) zwei angegeben, die in einem doppelten Gegensatz zu einander stehen. Das ἀποδεικνύναι τι ὡς ἔστιν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν faßt nämlich fürs Erste den Schluß und alle seine Analogie in sich, das ἀποφαίνεσθαι das Urtheil (ἀπόφανσις, s. Anal. pr. I, 1, 24 a, 16). Denn hier ist

natürlich bei dem *ἀποδεικνύναι* nicht an die eigentlich so zu nennende streng wissenschaftliche, sondern nur die dialektische oder rednerische *ἀπόδειξις* zu denken, die sich auch minder zwingender Schlüsse und Inductionen und überhaupt aller möglichen sonstigen unvollkommeneren Arten der Beglaubigung, wie des Enthymems, Beispiels u. s. w., bedient. Ja vielleicht sind selbst diejenigen Eindrücke hier mit in diese Bezeichnung einbegriffen, welche der Redende nicht auf den Verstand, sondern auf das Gefühl und die Affecte (*πάθη*) des oder der Angezweckten auszuüben sucht. Freilich werden diese wie in der Rhetorik²⁾, so auch unten c. 19. 1456 a, 37 ff. ausdrücklich von dem eigentlichen *ἀποδεικνύναι* unterschieden, aber in dem *καθόλου τι ἀποφαινεσθαι* sind sie doch auch und zwar erst recht nicht mit einbegriffen; soll also die hier c. 6 gegebene Definition der *διάνοια* erschöpfend sein, so muß man sie hier wenigstens indirect dem ersteren zurechnen. Und in so fern hatte denn jener Cramer'sche Anonymus (s. u.) gar so Unrecht nicht, wie Bernays³⁾ meint, wenn er wie das letztere durch *γνώμη*, so das erstere durch *πίστις* umschrieb, so verkehrt auch das weitere sich hieran anschließende Verfahren desselben ist. Fürs Zweite zeigt uns nun aber der Zusatz *καθόλου* bei *ἀποφαινεσθαι*, daß sich das *ἀποδεικνύναι* hier im Gegensatz dazu auf einzelnes Bestimmtes bezieht. Warum dem aber so ist und sein muß, hätte man auch gewiß gern von Aristoteles genauer auseinandersetzen gehört.

In der Aufeinanderfolge der fünf Beweise dafür, daß der *μῦθος* das vornehmste Stück der Tragödie ist, 1450 a, 15—38, läßt sich im Großen und Ganzen ein systematischer Gang nicht verkennen, aber der überlieferte Text setzt dem genaueren Verständniß einzelner von diesen Beweisen und damit auch dieses Ganges selbst Schwierigkeiten entgegen. Zunächst folgt auch hier auf die Erörterung aus der Natur der Sache die Bestätigung aus der Erfahrung nach, denn der letzte Beweis stützt sich vollständig auf die letztere, die vier ersten wesentlich auf die erstere und damit vornehmlich auf die obige Definition der Tragödie, nur daß

2) Ich verweise hierfür so wie für das Vorausgehende hier der Kürze halber auf Zeller Philosophie der Griechen 2. Aufl. II b. S. 595—599 vgl. S. 162—170. 176 ff.

3) Im Rhein. Mus. N. F. VIII S. 515, auf den hier überhaupt für das im Text Bemerkte verwiesen sei.

der zweite doch auch schon die Erfahrung mit heranzieht. Der erste und zweite ferner gehen nur im Allgemeinen davon aus, daß die Tragödie überhaupt Nachahmung einer Handlung ist, was sie auch mit anderen Kunstarten theilt, der dritte und vierte dagegen fassen die Wirkung der Tragödie ins Auge und zeigen, daß, wenn man die Tragödie auch nicht von vorn herein als Nachahmung einer Handlung ansehen wollte, doch aus ihrer Wirkung folgen würde, daß die dargestellte Handlung, die Fabel, der *μῦθος* in ihr die Hauptsache ist. Und zwar nimmt dabei der dritte ausdrücklich die in der Definition hingestellte eigenthümliche Wirkung oder Aufgabe der Tragödie, daß vorbezeichnete (*ὁ ἦν* β. 30 und nicht *ὁ ἐστὶ*) *ἔργον* derselben, die Reinigung von Furcht und Mitleid vermittelt der Erregung beider Affecte (1449 a, 27 f.), die tragische Katharsis auf⁴). Aber auch im vierten kann unter dem *ψυχαγωγεῖν* (1450 a, 33) kaum etwas Anderes oder es muß doch wenigstens vorwiegend unter ihm diese der Tragödie specifisch eigenthümliche Gemüthswirkung verstanden sein. Denn am Schlusse von c. 9 erklärt A. das Unerwartete und eben deßhalb den *πεπλεγμένους μῦθος* für besonders geeignet Furcht und Mitleid zu erregen (s. u.), der *πεπλεγμένους μῦθος* ferner hat nach c. 10 zu seiner unterscheidenden Eigenthümlichkeit die Peripetien und *ἀναγνώσεις*, Peripetien und *ἀναγνώσεις* sind endlich recht eigentlich unerwartete Vorkommnisse, wie dies theils aus ihrem Wesen von selbst einleuchtet (s. u. zu c. 11) theils aus c. 14. 1454 a, 4 c. 16. 1454 b, 29 f. 1455 a, 17 c. 18. 1456 a, 19 ff. und schon aus dem Zusammenhange von c. 10 und 11 mit dem Schlusse von c. 9 auch als die Meinung des Aristoteles

4) Daß freilich die Aufgabe (*ἔργον*) der Tragödie auch schon in der *μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης* liegt, soll damit natürlich nicht bestritten werden, aber recht eigentlich kann doch dieselbe erst das sein, was durch diese *μίμησις* selber erst bewirkt werden soll (*περὶ αὐνοῦσα*). Daher setzt denn auch Aristoteles im Folgenden c. 7—9 zuerst alle Erfordernisse der Fabel zu einer *μίμησις πράξεως τελείας μέγεθος ἐχούσης* aus einander, und dann erst beginnt er c. 13 von denen zur Erreichung des *ἔργον* der Tragödie, Furcht und Mitleid, zu reden. Schon dies ist auch für die vorliegende Stelle hinlänglich beweisend. Außerdem aber wird sonst dieser dritte Beweis entweder, wenn bloß *ποιήσει* mit den Handschriften zu lesen ist, völlig sinnlos, oder wenn die Einschlebung des *οὐ* vor *ποιήσει* richtig ist, zu einer vollständigen Tautologie, und, wenn in gewisser Weise allerdings auch der zweite etwas Tautologisches hat, so wird doch so der dritte eben nur zu einer dies verschärfenden bloßen Wiederholung desselben.

(s. u. zu c. 9) hervorgeht. Ist nun an diesen Stellen nur von der Erregung von Furcht und Mitleid die Rede, so soll ja doch laut der obigen Definition der Tragödie diese Erregung eben selbst wieder das Mittel zur Reinigung jener Affecte sein. Nicht jede Darstellung des Unerwarteten, nicht jede Art von Peripetie und Erkennung erfüllt freilich wahrhaft jenen Zweck, wie dies dort genauer ausgeführt wird, aber die, welche es thun, sind auch die für ihn wirksamsten aller ächt poetischen Kunstmittel. Nun ist es freilich bekannt, daß *ψυχαγωγείν*, *ψυχαγωγικός*, *ψυχαγωγία* u. dgl. gewöhnlich speciell einen hedonischen Gemüthsindruck bezeichnen, aber dies kann uns nach diesem Allen doch höchstens dazu veranlassen schon von vorn herein (was denn auch durch das analog stehende *εὐφραίνειν* 1450 b, 2 bestätigt wird, wenn anders man doch jedenfalls mit Hermann die Worte *παρὰ πλῆσιον — εἰκόνα* 1450 a, 39 — b, 3 vor *πρὸς δὲ τοῦτοις* 1450 a, 33 hinaufzurücken hat), in jener tragischen Reinigung von Furcht und Mitleid eben auch eine solche zu erwarten, in ihr eben das Wesen des specifisch tragischen Kunstgenusses zu erblicken, im Uebrigen aber abzuwarten, ob der weitere Verlauf der aristot. Auseinandersetzungen diese Auffassung bestätigen wird. Denn *ψυχαγωγία* bezeichnet bei Platon im Phädr. p. 261. A. 271. C. ganz allgemein jede Art von Einwirkung auf Geist und Gemüth⁵⁾, gleich viel ob es

5) Daß Platon hier bloß an „anziehende“ Einwirkungen dieser Art gedacht habe (Rhein. Mus. XVIII S. 473), kann nur behauptet werden, wenn man ihn ohne alle Noth etwas Verkehrtes sagen lassen will. Es giebt bekanntlich Reden, die gerade das Gegentheil von einem „anziehenden“ Eindruck auszuüben bestimmt sind, z. B. Strafreden. Nur wenn *ψυχαγωγία* hier also überhaupt jede Art von Einwirkung auf die Psyche des Hörers, gleich viel ob es eine hedonische ist oder nicht, bezeichnet, konnte Platon mit Recht die *ἡγορικὴ*, zumal in der weiten Ausdehnung, welche er hier derselben giebt, als eine *ψυχαγωγία* bestimmen. Auch liegt der ganzen Tendenz des Phädrus Nichts ferner als die Betonung der hedonischen Seite der Beredsamkeit. So wenig Platon dieselbe an sich leugnet, so geht doch hier die ganze Erörterung darauf hin in der Mittheilung der Wahrheit allein aller Rede ihr Ziel zu setzen, und gerade diesem Zweck allein dient auch unbestritten und unbefreitbar hier die Definition der *ἡγορικὴ* als einer *ψυχαγωγία*. Daß die Uebersetzung „Seelenleitung“ allerdings eine viel zu „feierliche“ ist, muß zugegeben werden, aber sie bezeichnet wenigstens hier den Umfang des Begriffes richtig, was die des Ficinus und die a. a. D. S. 473 f. vorgeschlagenen nicht thun. Im Uebrigen sei hier noch auf Brandis Griech.-röm. Phil. II. verwiesen, da doch hoffentlich wenigstens dieser gründliche Kenner des platonischen und aristotelischen Sprachgebrauchs vor ähnlichen Vorwürfen wie den mir a. a. D. S. 156 gemachten geschützt sein wird.

eine hedonische ist oder nicht. Völlig zutreffend übersetzt daher Stahl *οὗτος ψυχαγωγεῖ ἢ τραγωδία* „durch welche die Tragödie ihren Einfluß auf das Gemüth übt“. Daraus, daß Aristoteles nicht denselben Ausdruck *ποιεῖν τὸ τῆς τραγωδίας ἔργον* wiederholt, wird hoffentlich Niemand etwas folgern wollen, denn so viel Abwechslung wird ihm doch wohl verstattet sein. Jedenfalls unterscheidet sich nun der dritte Beweis nach diesem Allen von den vorausgehenden dadurch, daß er nicht mehr die tragische Fabel im Allgemeinen in Betracht zieht, sondern diejenigen Bestandtheile, welche einer solchen auch fehlen können, die aber doch die allerwirksamsten Stücke (*τὰ μέγιστα*) für den Endeffect der Tragödie sind und durch deren Vorhandensein also die tragische Fabel und die Tragödie denselben in gesteigertem Maße erreicht. Aristoteles entnimmt in diesem vierten Beweis mit andern Worten von einer besonderen Art des *μῦθος* und der Tragödie, nämlich dem *μῦθος πεπλεγμένος* und der *τραγωδία πεπλεγμένη*, s. c. 18. 1455 b, 32 ff. seine Gründe. Ob nun aber nicht auch der dritte Beweis, wenn schon in anderer Weise, gleichfalls wenigstens eine besondere Art der Tragödie, nämlich die *ῥητική*, 1456 a, 1 f., oder das tragische Charaktergemälde, ins Auge faßt, kommt in Frage.

1450 a, 30 geben nämlich die Handschriften bloß *ποιήσει*. Die Aldina setzte *οὐ* hinzu, und dies ist bis jetzt in unseren Texten stehen geblieben. Und in der That, man müßte mindestens die Hinzufügung eines *μὲν* hinter *ποιήσει* erwarten, wenn das folgende *ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον* nicht „sondern vielmehr“, sondern „aber doch weit (viel) mehr“ bedeuten sollte, und dies Bedenken läßt sich auch wirklich, wie es scheint, in keiner Weise beseitigen. Es ist ferner nicht zu leugnen, die Worte *ἔτι ξάν τις ἐφεξῆς θῆ ῥήσεις ῥητικός κ. τ. λ.* klingen ganz so, als ob hier bloß von an einander gereihten Charakterschilderungen, Reden und Gedanken ohne alle Handlung die Rede sein soll. Allein auch der zweite Beweis, 3. 23—29, drückt sich völlig so aus, als könnte es Tragödien ohne alle und jede Charakterzeichnung geben, was doch mit 3. 7—15 im entschiedensten Widerstreit stehen würde, daher denn unmöglich dies, sondern nur der Mangel einer eigentlich individuellen Charakterzeichnung gemeint sein kann. Das ist eben nur die gewöhnliche Kürze des Aristoteles. Auch in dem erläuternden

Gleichniß aus der Malerei ist der Gegensatz nun aber kein so ausschließender, sondern es steht *οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφραίνειν*, und bei *εἰ γὰρ τις ἐναλείψειε* — *χύδην* 1450 b, 1 f. ist daher nicht die ganz fehlende Zeichnung zu verstehen, bei welcher ja überhaupt gar kein *εὐφραίνειν* mehr möglich wäre, sondern *εἰκόνα* ist auch zu *ἐναλείψειε* Object. Und daraus folgt denn, daß wir uns auch in den obigen Worten wirklich eine Tragödie nicht ohne alle, sondern mit nur wenig und mangelhafter Handlung zu denken haben. In der That können wir ja aber ferner unter der von Aristoteles ausdrücklich c. 18 und c. 24 i. A. anerkannten *τραγῳδία ἡθικῆ* nichts Anderes als eine solche verstehen, in welcher dergestalt die Handlung hinter der Charakter Schilderung zurücktritt. Dann aber ist auch das wiederum kaum denkbar, daß Aristoteles nicht ausdrücklich hier den durch diese tatsächliche Anerkennung doch ohne Zweifel entstehenden Schein, als ob nicht nothwendig der *μῦθος* das vornehmste Stück der Tragödie wäre, sondern die Charaktere ihm diesen Rang streitig machen könnten, beseitigt haben sollte. Zugleich gewinnen wir endlich auf diese Weise hier eine Rechtfertigung für jene spätere Anerkenntniß einer *τραγῳδία ἡθικῆ*, während wir sonst eine solche wenigstens in den uns erhaltenen Theilen der Poetik vergebens suchen und obendrein schwer anzugeben im Stande sein würden, an welcher Stelle sie denn in den verloren gegangenen auch nur gestanden haben könnte. Freilich die am Meisten untergeordnete, die unvollkommenste Art von Tragödie bleibt es nach Aristoteles immer. Man kann zwar, sagt er, durch ein solches bloßes tragisches Charaktergemälde, wenn Sprache und Gedanken in demselben eine hohe Vollendung haben, allenfalls auch noch Furcht und Mitleid erregend und reinigend wirken, aber doch in weit höherem Grade selbst durch eine solche Tragödie, die, in allen anderen Stücken mangelhaft, eben nur eine wirklich ausgebildete Fabel oder Handlung hat. Hinter *ποιήσει* wird geradezu *μὲν* einzuschalten sein.

Im ersten Beweise sind, wie ich schon an einem andern Orte⁶⁾ zu zeigen versucht habe, die noch jetzt in unsern Texten befindlichen Zusätze und Aenderungen der Aldina weder an sich sehr wahrscheinlich,

6) Zahn's Jahrb. a. a. D. S. 320.

noch stellen sie einen wirklich ausreichenden Sinn her. Ich glaube noch jetzt mit der handschriftlichen Lesart auskommen zu können, bloß mit Umstellung von *εἰσι δὲ — τοῦναντίον* *β.* 19 f. vor *καὶ ἡ κακοδαιμονία ἐν πράξει κ. τ. λ.* *β.* 17 f., und selbst das *γὰρ*, welches die Aldina *β.* 17 eingefügt hat, möchte ich jetzt lieber weglassen. Doch ist allerdings vielleicht die Stelle nicht heil, denn *ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως* *β.* 16 f. bildet ja schon einen vollgültig genügenden Beweis für sich, gerade so wie hernach die den *ἡθῆ* zuzuweisende zweite Stelle einfach so bewiesen wird: *ἔστι γὰρ* (codd. *τε*) *μίμησις πράξεως καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων*, 1450 b, 3 f. und in dem Uebrigen steckt mithin am Ende ein lückenhaft überkommener zweiter Beweis. Ueber eine mutmaßliche Texteslücke hinter dem vierten Beweise *β.* 35 aber wird zu *c.* 11 zu reden sein. Nicht minder scheint aber auch hinter *διάνοια* 1450 b, 4 Mehreres ausgefallen.

Gerade so gut nämlich wie Alles, was in dieser ganzen synthetischen Erörterung über den *μῦθος* und die *ἡθῆ* gesagt wird, nichts Anderes als eine Begründung dafür ist, daß jenem der erste und diesen der zweite Rang gebühre, gerade so gut muß man ein Gleiches nun auch bei der *διάνοια* erwarten. Nur die Auseinandersetzung, weshalb ihr der dritte Platz zukommt, gehört hier zur Sache, und höchstens können sich einige durch dieselbe hervorgerufene nebensächliche Bemerkungen an sie anschließen. Von einer solchen Begründung findet man nun aber in unseren Texten Nichts. Statt dessen wird hier zuerst die *διάνοια* in einer Weise definiert, die weder an sich einen für sie passenden, noch auch mit der oben 1450 a, 6 f. gegebenen und unten 1450 b, 11 f. wiederholten Definition in Einklang zu bringenden Sinn enthält, 1450 b, 4 f. Dann ferner läßt sich mit dem *ἐπὶ τῶν λόγων* *β.* 5 nichts Passendes anfangen. Und endlich schließen sich die folgenden einander gegenübergestellten Definitionen des *ἡθῆ* und der *διάνοια* *β.* 8—12 weder an das Vorhergehende an, noch sieht man überhaupt ab, was sie hier sollen. Nimmt man auch nur die Worte *ἔστι δὲ ἡθῆς — ὁ λέγων* *β.* 8—10 für sich, so wird doch Aristoteles schwerlich verlangt haben, daß die Reden in der Tragödie durchweg und ausnahmslos ein Ausdruck der Charaktere der redenden Personen sein

sollen, und jeden Satz in ihnen, der dies nicht ist, als ein nicht ἀρμότιοντα Aussagendes verworfen haben. Das ist zu sehr gegen die Natur der Sache⁷⁾. Auch im Epos werden ja ἡθικά und διανοητικά μέρη unterschieden, c. 24. 1460 b, 2 ff⁸⁾. Damit fällt aber die einzige denkbare Anknüpfung an das Voraufgehende. Auch verlangt das μὲν ein entsprechendes δέ. Hiernach liegt es wohl am Nächsten anzunehmen, daß der Anfang der ganzen Begründung ausgefallen, und daß in ἔστι δὲ ἡθος ein zweiter Grund enthalten ist. Vielleicht lautete derselbe ursprünglich ἔτι δὲ ἡθος μόνον τὸ τοιοῦτον — λέγων, διάνοιαν δέ, und das folgende ἐν οἷς — ἀποφαίνονται ist nur eine aus 1450 a, 6 f. geflossene und in den Text gebrungene Randbemerkung zu διάνοιαν, die die Verderbnis dieses Wortes in διάνοια und von ἔτι — μόνον in ἔστι — μὲν zur Folge hatte. Ist dies richtig, so muß freilich auch die obige Definition der διάνοια 1450 a, 6 f. einst vollständig so gelautet haben, wie sie theilweise ja auch von Vernays⁹⁾ unter Beistimmung von Bahlens¹⁰⁾ (schon nach dieser Stelle berichtigt worden ist: ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύσιν τι ὡς ἔστιν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται. Die Verderbnis von μόνον in μὲν hat an der umgekehrten von μὲν τοῦ in μόνον c. 5 1449 b, 9¹¹⁾ ihre Analogie. Nicht alle Reden in der Tragödie, so würde dann dieser Grund lauten, drücken ein ἡθος aus, aber immer noch eine διάνοια, folglich, muß man hinzudenken, behauptet letztere ihren besonderen Platz in der Tragödie neben und zunächst den ἡθῆν. Auch der fehlende Anfang der ersten Begründung aber läßt sich mit Hilfe von c. 19 wohl mit einiger Wahrscheinlichkeit

7) Schon aus diesem Grunde muß ich den früher (Zahn's Jahrb. a. a. D. S. 425 f.) frageweise von mir gemachten Versuch die Verderbnis besonders durch Umstellungen zu heilen aufgeben, er ist aber auch noch aus anderen Gründen unhaltbar. Meine eignen Irrthümer besonders zu widerlegen würde indessen überflüssig sein. An den damals entwickelten Gründen dafür, daß die Stelle verderbt ist, halte ich auch jetzt noch fest. Auf einen anderen Weg der Emendation aber hat mich die briefliche Bemerkung Bahlens⁸⁾ geführt, daß der Text wahrscheinlich lückenhaft sei.

8) Brandis Griech.-röm. Philos. III a. S. 163. Anm. 346.

9) Rhein. Mus. N. F. VIII S. 575. Anm.

10) Zur Kritik aristotelischer Schriften (Rhetorik und Poetik). Sitzungsberichte der phil.-hist. Cl. der Wiener Ak. XXXVIII S. 68.

11) S. darüber Bahlens a. a. D. S. 62 f.

so ungefähr ergänzen. Die Tragödie ist nicht berichtende Darstellung der πράγματα und ἤθη durch den Dichter selbst, sondern durch Selbstvorführen der Personen in directer Rede, nicht bloß μίμησις πραττόντων also, sondern auch λεγόντων. Nur die διάνοια aber ist es, welche die Möglichkeit oder das Vermögen gewährt irgend welche beabsichtigte Effecte durch das Mittel der Rede zu erreichen, τοῦτο δ' ἐστὶ κ. τ. λ. „d. h. mit andern Worten u. s. w.“. Das ἐπὶ τῶν λόγων mag ein Rest dessen sein, was ursprünglich in der Lücke stand, es hat sich erhalten, aber verschoben. Denn etwa ein Verbum von der Bedeutung „zu lehren“ aus diesen Worten herauszubringen möchte schwerlich gelingen, das wäre aber wohl das Einzige, was in den jetzigen Zusammenhang paßte.

Auch dafür, daß das Vierte die Sprache oder Diction (λέξις) ist, fehlt nur scheinbar jede Begründung, aber lückenhaft ist wiederum auch das Folgende 1450 b, 12 ff. wirklich. Es bedarf hier einer solchen ja nur noch in so fern, als die etwaigen Ansprüche der anderen tragischen Darstellungsmittel, der Melopöie und der Mittel der Aufführung, auf einen gleichen oder höheren Rang geschlichtet werden. Man hat nun — um zunächst hiervon auszugehen — das πέντε β. 16 oder das dafür durch Conjectur an die Stelle gesetzte τὸ πέμπτον auf allerlei Arten zu rechtfertigen gesucht, welche schon an sich unschwer zu widerlegen wären. Allein es bedarf dessen nicht einmal, denn Spengel (Abhh. der Münchener Ak. a. a. O. S. 232 f. Anm.) hat dies Wort ausreichend als Glosse erwiesen, indem ja das μὲν bei τῶν λόγων β. 12 ein entsprechendes δὲ fordert und mithin τῶν μὲν λόγων ἢ λέξις und τῶν δὲ λοιπῶν ἢ μελοποιία einander gegenüberstehen und in τέταρτον ihr gemeinsames Prädicat haben. Mit Unrecht aber versteht Spengel unter τῶν λόγων den Dialog und unter τῶν λοιπῶν die lyrischen Partien. Denn dabei käme ja heraus, entweder daß die lyrischen Partien gar keine λέξις haben oder daß die λέξις in ihnen nicht das Vierte ist. Τῶν λόγων heißt vielmehr „so weit die Reden (das Wort) das Darstellungsmittel der Tragödie sind“, τῶν λοιπῶν „unter den übrigen Darstellungsmitteln derselben“. Zu diesen sonstigen Darstellungsmitteln gehören nun zunächst jene beiden künstlerischen Verschönerungsmittel der Rede (ἠδύσματα β. 16 vgl. oben

1449 b, 25 ἡδυσμένῳ λόγῳ und 28 ἡδυσμένον — λόγον), von welchen oben die Rede war, der metrische Rhythmos und die Melopödie. Der erstere aber läßt sich von der Sprache nicht abtrennen und bildet mithin kein besonderes Element der Tragödie für sich, obschon er andererseits einen weiteren Einfluß auf die tragische Diction nicht ausübt: dieselbe würde ganz eben so behandelt werden müssen, wenn sich die Tragödie vielmehr der Prosa bediente. Dieser Sinn scheint in β. 13 f. angedeutet zu sein. Anders ist es mit der Melopödie, und sie nimmt gleichen Rang mit der λέξις ein, weil sie das größte und wirksamste jener Verschönerungsmittel ist, β. 16, weil sie am meisten das ἡδὺ oder die ἡδονή der Tragödie, den tragischen Genuß erhöht¹²⁾. Aber, so etwa hatte Aristoteles hinzugesetzt, sie gehört nicht in das vorliegende Gebiet der Betrachtung hinein, sie ist nicht mehr Sache der Poesie als solcher, sondern der Musik. Eine Spur hiervon ist uns allem Anscheine nach bei jenem Anonymos erhalten, welchem wir eine Sammlung überarbeiteter Excerpte aus dem verlorenen Schlußabschnitte unserer Poetik, der Abhandlung über die Komödie, verdanken, welcher dabei aber auch die früheren Theile der Schrift und selbst die Rhetorik für seine Zwecke ausbeutete, wie dies Bernays¹³⁾ so trefflich ins Klare gesetzt hat. Denn mit Bernays¹⁴⁾ wird am natürlichsten anzunehmen sein, daß die Worte, welche er bei dem Satz μέλος τῆς μουσικῆς ἔστιν ἴδιον ὅθεν ἀπ' ἐκείνης τὰς ἀντοτελείς ἀφορμὰς δεῖσθαι λαμβάνειν benutzte, einst an der vorliegenden Stelle hinter ἡδυσμάτων β. 16 sich fanden. Wie weit er dabei die von Aristoteles selbst gebrauchten Ausdrücke beibehalten hat, bleibe dahingestellt. Jedenfalls gewinnen bei dieser Annahme auch die folgenden Worte ἢ δὲ ὄψις κ. τ. λ. β. 16—20 in diesem Zusammenhange erst ein recht vollständiges Licht.

Die eigenthümlichen Darstellungsmittel nämlich der Poesie und ihrer Schwesterkünste sind nach c. 1. 1447 a, 22 Wort, Harmonie und

12) Auch Brandis a. a. D. IIb. S. 1692. Anm. 21 tilgt πέντε, übersetzt und konstruirt aber: „unter dem übrigen Schmuck der Tragödie aber ist der Gesang der vorzüglichste“. Allein das ist ja grammatisch unmöglich, und auf diese Weise würde ja auch die Sprache zum bloßen Schmuck der Tragödie gehören, was widersinnig ist.

13) In der schon angef. Abh. im Rhein. Mus. N. F. VIII. S. 561 ff.

14) A. a. D. S. 576.

Rhythmos. Nur sie sind daher hier die eigentlichen *ἔντεχνα*. Aber das eigentlich der Poesie im strengsten Sinne angehörige und unentbehrliche ist doch nur das Wort allein, ja nicht einmal das lautbare, sondern nur das innere, gelesene Wort¹⁵⁾: eine gute Tragödie muß auch schon ohne Bühnendarstellung und Schauspieler ihre Kraft erproben, §. 18 f. Die Melopödie kommt ja aber bereits erst in der Aufführung zur Geltung. Aber vollends diejenigen Mittel, welche abgesehen von ihr und von der Declamation und Gesticulation der Schauspieler, abgesehen also von Allem, was zu Rhythmos und Harmonie gehört, außerdem noch lediglich durch die Bühne für das Auge und nicht für das Ohr hinzugebracht werden, also die *ὄψις* im eigentlichsten Sinne, wie Decoration, Kostüm, Maschinerie sind schlechthin vom Standpunkt der reinen Poesie aus als *ἄτεχνα*, als außerhalb der eigentlichen poetischen Kunst stehend zu betrachten, wenn auch allerdings eine gute Bühnendarstellung den tragischen Eindruck erhöht. Wir brauchen die Konsequenz nicht zu scheuen, auch hier wieder unter dem *ψυχαιωγικόν* §. 17 — wenigstens vorwiegend — gerade den spezifisch tragischen Eindruck und Genuß zu verstehen. Denn Aristoteles selbst sagt uns ja c. 14 i. U. ausdrücklich, daß sogar überhaupt eine Erregung von Furcht und Mitleid durch rein scenische Mittel erreichbar ist. Und wir müssen es sogar so verstehen. Denn in dem *ψυχαιωγικόν μὲν* soll ja offenbar eine Instanz liegen, welche der *ὄψις* ganz besondere Ansprüche auf Beachtung könnte zu sichern scheinen. Alles Ergehögen anderer Art könnte aber doch gewiß keine solche gewähren, sondern das spezifisch tragische allein.

Aristoteles handelt nunmehr die eigentlich poetischen Stücke der Tragödie nach der so gewonnenen Reihenfolge ihrer Bedeutung genauer ab und spricht demzufolge (s. c. 7. 1450 b, 21—23) zuerst und am ausführlichsten von der Fabel, c. 7—11. 13. 14. 16—18.

Greifswald.

Franz Susemihl.

15) Vgl. E. d. Müllerer Gesch. der Kunsttheorie II. S. 14 ff.